No. 12. LES PEINTRES ILLUSTRES 1f.95

BOTTICELLI

ARTISTIC-BIBLIOTHÈQUE en COULEURS
PIERRE LAFITTE & Cie EDITEURS


EX
LIBRIS

LES PEINTRES
ILLUSTRES

BOTTICELLI

(1444-1510)

Pour Paraître le 1er de chaque mois :

VAN DYCK.
RUBENS.
HOLBEIN.
LE TINTORET.
FRA ANGELICO.
WATTEAU.
MILLET.
MURILLO.
INGRES.
DELACROIX.
LE TITIEN.
COROT.

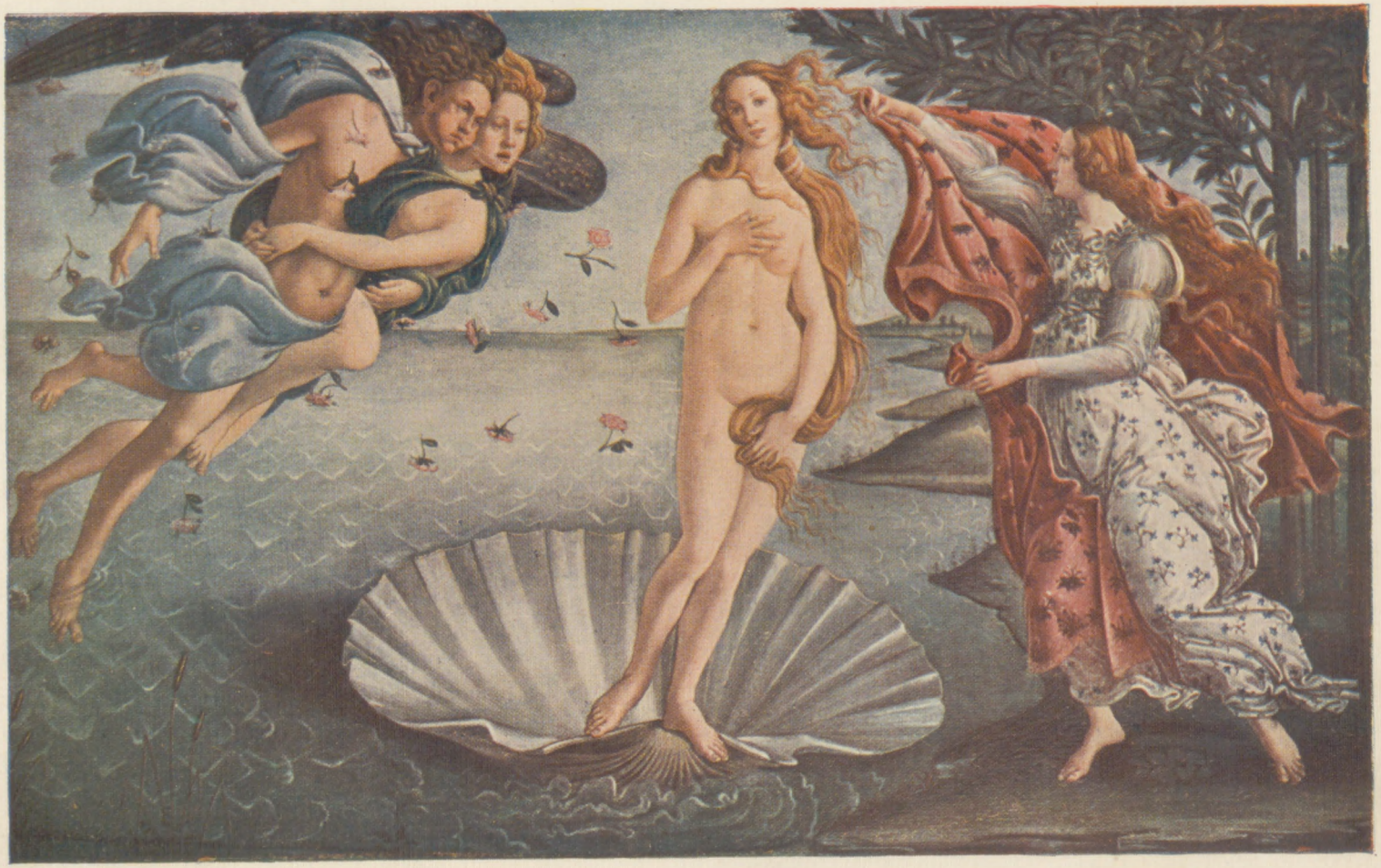
Déja Parus :

VIGÉE LE BRUN.
REYNOLDS.
VELAZQUEZ.
RAPHAEL.
FRANZ HALS.
LEONARD DE VINCI.
REMBRANDT.
CHARDIN.
FRAGONARD.
GREUZE.
GAINSBOROUGH.

PLANCHE I.—LA NAISSANCE DE VÉNUS

(Musée des Offices)

Cette toile exécutée par Botticelli vers 1485, après son retour de Rome, est considérée comme son chef-d'œuvre.



LES PEINTRES ILLUSTRES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE
M. HENRI ROUJON,
SECRETAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

BOTTICELLI

HUIT REPRODUCTIONS FAC-SIMILE EN COULEURS

PIERRE LAFITTE ET Cie
EDITEURS
90, AVENUE DES CHAMPS-ELYSÉES, PARIS

LISTE DES ILLUSTRATIONS

BOTTICELLI

CE grand peintre séduisant qui tient une place importante dans l'histoire de l'art aurait risqué de rester peu connu du public actuel si un certain snobisme ne l'avait adopté, si des femmes pendant une saison n'avaient récemment imaginé de se coiffer comme les figures de ses tableaux. Une mode peut donner

la gloire, et à cause d'une certaine manière de disposer ses cheveux, ce nom de Botticelli est devenu familier.

Il y a d'autres raisons plus nobles de parler de lui, de raconter sa vie et son œuvre.

SES ORIGINES

Dans la seconde moitié du XVe siècle, une aurore éclaira Florence ; lorsque les Turcs s'emparèrent de Constantinople en 1453, la gloire de la Grèce fut importée en Italie par des savants émigrés, et l'on se reprit à l'adoration de la beauté et de la philosophie, selon la doctrine platonicienne, en y joignant un peu de la mystique ardeur de Dante exilé.

Quand le pape Eugène quitta en 1444 Florence pour retourner à Rome, l'époque était accueillante au culte de l'antique

que l'on retrouve dans toutes les œuvres d'alors et, notamment, dans celles de Sandro Botticelli.

Il naquit cette année même, vécut sa belle période en des temps effroyablement agités, et vieillard cassé, usé, chancelant, s'en fut au tombeau entre deux béquilles.

C'était sous Lorenzo le Magnifique, de quelques années plus jeune que lui, despote de la République Toscane, prince froid et dur, bien digne de servir de modèle à Machiavel, néanmoins poète et fervent admirateur des œuvres d'art.

Quelque chose de nouveau naissait, une sorte de vénération pour le passé, pour le mystère de la vie, à laquelle se joignirent d'autres influences, celle de Savonarole, la grande figure du Moyen-Age, celles aussi des invasions étrangères, de la guerre civile et religieuse.

Michel-Ange, avec son génie âpre, farouche, viendra à la fin, en opposition avec la grâce subtile et la jeunesse pensive de Botticelli.

Celui-ci faisait parti des Néo-Platonistes, mais il était aussi de ceux qui aimaient le moine Ferrara; il fut l'ami de Léonard de Vinci sans doute, mais il voisina également avec Michel-Ange, et son œuvre, reflet de sa vie, exprime les inquiétudes, les anxiétés; son émotion religieuse se complique d'une étrangeté interrogatrice des Sybilles.

I

La vie du peintre ne comporte pas beaucoup d'incidents, et sa biographie se résume en peu de mots.

Son père, Mariano di Vanni dei Filipepi,

était tanneur à Florence, son frère aîné remplit la même profession et fut baptisé Botticello ce qui veut dire "petit tonneau." L'appellation patronymique de la famille était Filipepo, mais le peintre signait lui même Sandro di Mariano, ce dernier nom étant celui de son père.

Sandro (Alexandre) était peut-être enfant d'un second mariage, et c'est le sobriquet de son père qui lui fut attribué.

Il est né probablement en 1444, au Borgo Ognissanti dans une maison voisine du Cimetière de tous les Saints, en la Via Nuova, actuellement Via della Porcellana. Son père était alors dans toute la force de l'âge, et jouissait d'une situation très prospère. Le garçon, délicat, volontaire, très gâté, d'intelligence précoce, entra à quinze ans dans un atelier d'orfèvre, celui sans doute d'Antonio, son second frère ; il ne

s'y plut pas. "Il y avait, dit Vasari, une très-grande familiarité et des relations presque constantes entre les orfèvres et les peintres, de sorte que Sandro, qui était un garçon adroit et s'était tout entier adonné au dessin, se passionna pour la peinture et résolut de s'y consacrer. S'en étant franchement ouvert à son père, celui-ci, quand il connut la véritable inclination de son fils, le conduisit chez Fra Filippo del Carmine, un des plus excellents peintres de l'époque, et celui-ci consentit à lui apprendre son art, comme c'était le désir de Sandro. S'étant donc donné tout entier à cette étude, il suivit et imita si parfaitement son maître, que Fra Filippo le prit en affection et le forma de telle sorte qu'en peu de temps il en vint à un point où personne ne pensait qu'il atteindrait."

PLANCHE II.—LE PRINTEMPS

(Académie de Florence)

Œuvre qui date sans doute de 1478, les personnages, presque de grandeur naturelle, sont désignés ainsi de gauche à droite : Mercure, les Trois Grâces, Vénus, Primevère la servante du Printemps, Flore et Zéphyre. On considère ce tableau comme l'une des merveilles de la peinture au XVe siècle.

Le culte de la beauté fut sa vraie religion, et pénétré de la nature réelle, nourri de la conception théologique, il n'avait d'autre moyen de l'exprimer que le dessin avec ses lignes pures, la couleur avec ses tons parfaits.

Lippi en 1459 était dans la cité voisine de Prato occupé à peindre les fresques de la cathédrale, quand Sandro le rejoignit et devint son élève préféré ; on ne sait pas d'une façon certaine combien de temps il resta avec lui.

Il devait avoir vingt-quatre ans lorsqu'il revint à Florence ; il s'associa avec les frères Pollaiuoli pour qui, en 1470, il exécuta la première commande dont on ait retrouvé la trace.

Dans une chapelle sur le flanc d'une colline près Sattignano, il y a une madone —*Madona della Vannella*—que l'on a attribuée

longtemps à Lippi, mais qui doit être une des premières œuvres de son élève ; de même *l'Adoration* de la National Gallery lui a été restituée.

Aucune de ses peintures ne porte de signature ou de date, et il a été difficile de les identifier, malgré que les qualités essentiellement personnelles n'aient pu être reproduites par un imitateur.

Les frères Pierre et Antoine Pollaiuoli exercèrent une profonde influence sur le jeune artiste ; Vasari constate qu'ils s'intéressaient au nu avec un esprit plus moderne que n'avaient fait les artistes leurs devanciers. Filippo Lippi lui avait appris les douceurs émotives ; ceux-là qui étaient d'une toute autre école cherchaient à exprimer la force physique. Il y a aux Offices un panneau d'Antonio, représentant *Hercule* et *l'Hydre,* dont toute la composition

concourt à un rendu de l'énergie musculaire, de la lutte terrible.

Sandro certes était déjà capable de voler de ses propres ailes ; des études d'anatomie et de perspective complétèrent son art sans toutefois l'éloigner de sa très personnelle esthétique.

En 1469, Filippo Lippi mourut.

Trois ans après, son fils Filippino, alors âgé de quatorze ans, devint l'élève de Sandro ; il résulterait de ce fait qu'en 1472, alors qu'il avait vingt-huit ans, Botticelli avait quitté les Pollaiuoli, et possédait un atelier dans la maison familiale, comme l'indiquent les états d'impôts de 1480.

" La première œuvre de Botticelli dont on puisse déterminer l'époque avec certitude, a écrit M. Ch. Diehl, date de 1470, c'est un panneau représentant *la Fortezza*

(le courage); dans cette jeune femme cuirassée de fer, dont un somptueux manteau rouge recouvre les genoux, dont les mains longues et nerveuses jouent avec la lourde masse d'armes, on reconnait sans peine la manière sculpturale des Pollaiuoli, et il suffit, au reste, de comparer le dessin général de cette figure aux Vertus peintes par Pollaiuoli, qui faisaient partie de la même décoration, pour voir que Sandro, en bon élève, a pris ici modèle sur ses maîtres. Et pourtant, sous ce type emprunté, quelque effort de personnalité se révèle : il y a un contraste singulier entre le sujet représenté et l'expression calme, douce, presque nonchalante du visage ; comme si, selon une remarque ingénieuse de Ruskin, l'artiste avait voulu peindre moins la force brutale qu'exprimer l'énergie intime, la capacité

latente de résistance et de courage moral que peut nourrir en elle et dissimuler une frêle et rêveuse apparence."

En 1473, Lorenzo le Magnifique qui était depuis quatre ans le maître de Florence, lui commanda un *Saint Sébastien* actuellement au musée de Berlin et dès lors les Médicis lui donnèrent de fréquentes marques de leur estime.

L'année suivante il alla à Pise, de juillet à septembre 1474, dans l'espoir d'une commande importante à exécuter; elle échoua complètement, lui-même n'étant pas satisfait de son esquisse de *l'Assomption de la Vierge,* sujet qui ne lui convenait pas.

Il revint chez lui et exécuta pour Giuliano, le plus jeune fils de Lorenzo, une bannière de Pallas destinée à être portée dans le magnifique tournoi de 1475. Elle a été perdue mais un document de

l'époque en donne une description précise. "On y voyait une Pallas casquée tenant d'une main une lance, de l'autre le bouclier à tête de Méduse, et posant les pieds sur un amas de branches enflammées. Auprès d'elle, à un tronc d'olivier, l'Amour était lié avec des cordes d'or; devant le dieu gisaient sur le sol un arc et des flèches brisées. Au sommet de l'étendard était figuré un soleil, vers lequel la déesse levait les yeux; une devise française était inscrite à coté de la figure: *la sans pareille.*"

Botticelli peignit les portraits de Julien de Médicis et de sa chère Simonetta, la belle jeune femme de Mario Vespucci; il est vraisemblable que la physionomie charmante, pleine d'attraits de Simonetta, a inspiré beaucoup de ses compositions dans la suite. Elle mourut en 1476, et, deux ans après, Julien était assassiné

PLANCHE III.—PORTRAIT D'HOMME (fragment)

(Académie de Florence)

Ce portrait d'un homme tenant une médaille de Cosme de Médicis est probablement celui de Jean, le plus jeune fils de Cosme qui mourut en 1461.

pendant la grand'messe au Dôme. Sandro fut employé par son père—qui lui-même avait échappé à grand'peine à la mort en cette circonstance—à mettre à jamais au pilori les assassins, en reproduisant leurs portraits sur la façade du Palais public, le Bargello ; deux ans plus tard, ces peintures furent effacées à la demande de Sixte IV. Une besogne qui lui convenait mieux fut de commémorer les actes diplomatiques de Laurent lorsqu'en 1479 il réussit à détacher le roi de Naples d'une alliance hostile contre Florence ; ce fut l'occasion de *Pallas domptant un Centaure,* retrouvé en 1895 dans une antichambre du Palais Pitti, une de ses œuvres les plus parfaites.

L'énumération des commandes montre que l'artiste était étroitement lié avec les Médicis ; le palais de Laurent était alors

l'asile d'un groupe brillant d'hommes de science, de philosophes, de poètes, d'artistes.

Taine, dans son *Voyage en Italie,* en parle ainsi : "Il accueille les savants, les aide de sa bourse, les fait entrer dans son amitié, correspond avec eux, fournit aux frais des éditions, patronne les jeunes artistes, qui donnent des espérances, leur ouvre ses jardins, ses collections, sa maison, sa table, avec cette familiarité affectueuse et cette ouverture de cœur sincère et simple, qui mettent le protégé debout à côté du protecteur."

Dans cette ambiance le génie de Sandro fleurit ; il y gagna l'amitié de Léonard de Vinci, dont il était l'aîné de dix-huit ans, et qui avait étudié à l'atelier de Verrochio, non loin de celui des Pollaiuoli ; ces deux hommes avaient entre eux des affinités d'esprit et étaient faits pour se comprendre.

Sandro fut fréquemment en contact avec un autre contemporain très différent de Léonard, Ghirlandajo, le peintre célèbre; leurs œuvres sont l'antithèse l'une de l'autre ; dans celle de Ghirlandajo il y avait ce que nous appellerions aujourd'hui, un sens très habile de l'actualité, que les Florentins applaudissaient et qui valut à l'artiste un immense succès.

En 1480, Botticelli et lui travaillaient ensemble à la chapelle de tous les Saints, et, à la fin de l'année, ils furent invités par le pape Sixte IV à décorer sa nouvelle Sixtine. Ils se rendirent à Rome avec Cosimo Rosselli, Pérugin, avec leurs élèves et leurs aides parmi lesquels Piero di Cosimo et Pinturrichio et ils restèrent les trois années suivantes. Il est probable que Sandro avait la direction générale de l'ensemble du travail,

et y collabora lui-même par certains portraits de papes et trois grandes fresques couvrant près de cent pieds carrés des murs de la chapelle. Pendant ce séjour, il peignit quelques toiles de chevalet, dont une, *l'Adoration des Mages,* est à Pétersbourg.

Cet intermède romain dans sa vie florentine, marqué par des relations continuelles avec des artistes d'un génie différent du sien, est une des époques importantes de sa carrière ; il approchait de la quarantaine, travaillant à une œuvre importante dans la Ville Eternelle où les fils glorieux de Florence étaient les premiers à apporter leur contribution artistique. Cependant la tâche ne lui permettait pas de donner libre cours à son esthétique, les sujets demandés, l'échelle à laquelle il fallait les traiter, les conditions matérielles du travail, tout cela le

gênait sans doute, et bien que les fresques contiennent des morceaux admirables, on ne peut cependant les classer parmi ses chefs-d'œuvres.

Elles furent terminées le 15 août 1483, Sandro fut acclamé, gagna de fortes sommes qu'il gaspilla aussitôt, et, avant de retourner dans sa cité, travailla avec Ghirlandajo aux décorations de la villa Médicis, à Volterre.

De 1480 à 1490 il fut considéré comme le maître des maîtres de Florence, et reçut de nombreuses commandes.

De cette période datent plusieurs de ses œuvres les plus remarquables, notamment *la Naissance de Vénus,* la plus réputée de toutes, puis la *Madone à la Grenade,* les fresques de Lemmi et la madone de Bardi. La Vénus et les fresques révèlent la vraie manière de Sandro, cette perfection et

cette pureté devenues classiques ; les autres sont inégales comme composition et comme exécution ; mais, dans toutes, son génie subtil, sa nature de mysticisme élégant, son réalisme nuancé d'antique constituent une personnalité à part, séduisante à étudier jusque dans ses moindres détails.

Les dernières années de sa vie, et les plus tourmentées, subissent l'influence du prieur dominicain de San Marco.

Savonarole avait déjà séjourné à Florence, mais ce n'est qu'à partir de 1490 qu'il y demeure complètement, remplissant la ville comme il remplissait déjà le monde entier de ses fougueuses prédications contre la corruption de la République et de l'Eglise.

En 1492 Lorenzo mourut dans sa ville de Careggi, c'en était fini de l'âge d'or de Florence ; un Borgia était mis à la tête de la chrétienté.

PLANCHE IV.—LA MADONE DU MAGNIFICAT OU COURONNEMENT DE LA VIERGE

(Musée des Offices)

La Vierge écrit son hymne du Magnificat, tandis que l'enfant Jésus, appuyant une main sur le livre, touche de l'autre une symbolique grenade (1479).

Savonarole pendant quelques années tint la cité sous la fascination de sa violente parole ; il accueillit Charles VII, roi de France, comme un nouveau Cyrus dont l'épée allait rétablir la liberté de la République ; en 1496 il entrait en lutte avec le pape, mais sa puissance fut éphémère, deux ans plus tard il n'avait plus aucune influence, et il fut arrêté, torturé, mis à la potence et brûlé sous les hurlements féroces de la populace 23 mai 1498.

Sandro fut moins heureux que Pic de la Mirandole, le bel et extraordinaire adolescent qui était mort au commencement des troubles, enveloppé dans un manteau de moine, disciple aimé du fameux prédicateur. Son propre frère Simono avec qui il avait travaillé était un disciple de Savonarole et fut exilé pour cette raison. Lui-même certainement avait subi des

influences pareilles. Après le drame du 23 mai 1498, son atelier devint le refuge de nombreux artistes sans emploi qui avaient sympathisé pour la cause perdue, et pendant les longs loisirs des soirées, ils regrettaient entre eux le temps où "Christ était roi de Florence."

Il y a là dix années de tristesse pour Sandro; Ghirlandajo était mort la même année que Pic de la Mirandole, lors de l'entrée de Charles VII dans la cité; les Pollaiuoli étaient morts; Léonard n'était qu'un visiteur occasionnel; Michel-Ange partageait son temps entre Rome et Florence (quand il s'agit de placer sa statue de *David,* en janvier 1504 Botticelli fut parmi les artistes que l'on consulta); dans cette commission il se rencontra avec Léonard de Vinci, Filippino Lippi, Cosimo Roselli, Piero di Cosimo, Pérugin,

Giulano da San Gallo, Biagio Tucci, Andrea della Robbia, Baccio d'Agnolo, et le Cronaca; des vides nombreux s'étaient faits autour de lui; le désordre politique n'était pas terminé, c'est alors qu'il cherche sa consolation dans l'étude de Dante. Un volume de dessins de lui illustrant *la Divine Comédie* est resté incomplet; on ne sait si c'est par suite de la mort de celui auquel il était destiné, ou bien du peintre lui-même qui s'éteignit le 17 mai 1510 à l'âge de 66 ans, et fut inhumé dans la chapelle de tous les Saints.

II

Botticelli fut essentiellement un Florentin, comme Dante lui-même, et c'est à Florence, dans sa ville natale, qu'il faut l'apprécier, bien que cependant de nombreuses œuvres de lui aient été transportées

de côté et d'autre ; à Boston, *la Madone* appartenant autrefois au prince Chigi et pour la vente de laquelle il fut condamné à une très forte amende ; à St. Pétersbourg une *Adoration des Mages,* datant du séjour à Rome ; à Berlin, le *Saint Sébastien* peint pour Lorenzo, et qui est placé à côté de la madone de Bardi ; au Louvre, les fresques si dégradées célébrant le mariage de Lorenzo Tornabuoni ; à Rome, les fresques de la Sixtine ; à Milan, deux madones ; à Bergame, un panneau ; à la National Gallery, cinq œuvres correspondant à toutes les différentes périodes de sa vie.

Mais c'est à Florence que le charme du magicien opère réellement ; il y a aux Offices, salle de Lorenzo Monaco, en la compagnie des saints et des anges de Fra Angelico, une œuvre de Sandro : la *Naissance de Vénus.*

C'est une grande toile peinte à la détrempe. En la pâle et fraiche douceur du matin, enrichie par le rouge violent du manteau qui va recouvrir la divine créature, et aérée par un vaste horizon de mer, elle est debout sur la grande conque de nacre qui l'a transportée et que son poids fait pencher en avant; grande, élancée, avec des gestes de pudeur sur sa nudité, elle resplendit au centre du tableau, dans la lumière ; sur la rive, une servante dont le prosaisme fait antithèse, malgré sa robe brodée de bleuets, s'approche pour la vêtir ; de l'autre côté les Zéphyrs du Printemps sont figurés par des êtres à grandes ailes noires, à écharpes colorées, qui volent au ras de l'eau, et poussent de leur souffle Vénus jusqu'à la terre.

On ne doit pas, devant une pareille œuvre, vouloir disséquer son impression,

s'attacher à des détails, discuter telle ou telle partie de la composition ; l'émotion vous saisit, on la subit, on reste sous le charme, on est pris par ce mélange d'idéal et de réel, de spiritualisme et de vérisme tout à la fois, c'est d'un art absolument unique que nous ne retrouverons plus jamais, malgré les tentatives très nombreuses, qui ont été faites.

Dans la même salle se trouve un tableau plus petit, d'un style différent, une *Adoration des Rois,* d'une peinture très finie, très voulue, qui doit dater d'avant le départ de Sandro pour Rome ; il contient des portraits des Médicis,* et, ce qui est d'un grand intérêt, celui du peintre lui-même ;

* Il y a deux portraits de Sandro très intéressants, celui d'un jeune homme à la National Gallery, et à l'Académie de Florence celui d'un homme tenant une médaille, reproduit ici. D'autres portraits comme ceux de Giuliano Médicis à Berlin et à Bergame, comme celui de Simonetta, peuvent être sortis de son atelier, mais ne sont plus considérés comme étant de ses propres œuvres.

il s'est représenté détaché des autres personnages, debout dans le coin à droite, enveloppé d'un manteau orange, et regardant par-dessus son épaule, physionomie puissante et énigmatique. La composition qui contient trente portraits et est d'une grande variété de couleurs, fut toujours très louangée ; malgré l'intensité individuelle des personnages, malgré la recherche d'accessoires somptueux, l'harmonie de ce groupement demi-circulaire est parfaite. Cette œuvre a été autrefois attribuée à Ghirlandajo, qui n'aurait pu y mettre une telle puissance de réalité.

Ces deux tableaux de la salle de Lorenzo Monaco, *la Vénus* et *l'Adoration,* nous font voir les deux domaines dans lesquels l'art de Sandro évoluait, l'un de pure imagination, avec des idées platoniciennes et une préoccupation décorative, l'autre d'observation,

de réalité florentine au XVe siècle. Très peu de ses tableaux appartiennent exclusivement à l'une ou à l'autre de ces catégories.

Dans la première est *le Printemps*, de l'Académie de Florence, avec son groupe adorable de Grâces dansant dans un flottement d'étoffes légères et transparentes, avec des attitudes de charme et de noblesse, avec toute la poésie calme et gracieuse des formes blanches, élancées, sous les arbres sombres entre les troncs desquels la sérénité du ciel apparait; cela ressemble aux apparitions fantaisistes d'un conte de fées et cependant ces femmes sont réelles sous leur idéalisme. L'œuvre, où les personnages sont de grandeur naturelle, s'apparente sans doute à la *Vénus* et a précédé *l'Adoration.* Des vers de Lorenzo peuvent servir d'épigraphe: "Que bienvenu

soit mai—avec son rustique étendard ;—que bienvenu soit le printemps,—qui met la joie dans tous les cœurs.—Et vous, jeunes filles, par troupes,—avec vos amies,—vous qui de roses et de fleurs—parez en mai votre beauté,—venez sous l'ombre fraîche—des tendres arbres verts. — Les fêtes, les oiseaux—chantent leur joie en mai ;—que celle qui est jeune et belle—ne soit point honteuse de sa beauté.—On ne voit point renaître — la jeunesse comme l'herbe.—Que nulle ne soit hautaine,—en mai le mois des fleurs."

La poésie des couleurs est plus puissante ici que celle des mots ; une description minutieuse, dont nous n'avons pas la place serait nécessaire pour indiquer le charme puissant de cette œuvre, qui a la joliesse d'une enluminure de missel et également la haute tenue d'une fresque décorative.

Un paganisme délicieux s'y rencontre avec une chasteté chrétienne, des réalités de formes s'y mêlent à un idéalisme de visages, la somptuosité des étoffes et des broderies y voisine avec la pureté des lignes du nu.

Ces corps de femmes ont une minceur allongée, dépassant de beaucoup le canon habituel, les têtes elles-même sont toutes en hauteur, effilées sous les boucles blondes ; les gestes sont empreints d'une grâce ineffable, les bras levés, les mains unies, attitudes d'esthétisme dont nous retrouvons aujourd'hui la séduction dans certaines poses d'Isidora Duncan ; les pieds nus semblent frôler le sol jonché de fleurs, les chairs transparaissent sous les gazes légères que retiennent des écharpes azurées, des fruits d'or sont suspendus aux branches formant un dais, une sorte de mystère règne dans

ce bois au-delà duquel on aperçoit la clarté des cieux.

Au centre, parmi cette allégorie, la figure principale est une sorte de Madone, complètement drapée, qui préside, étonnée et émue ; au-dessus de sa tête, un Cupidon lance sa flèche, visant le groupe des trois Grâces.

Un peu plus tard il fit *Pallas et le Centaure ;* si la déesse avec son enguirlandement de rameaux d'olivier n'a pas la souplesse de mouvement du *Printemps* et de la *Vénus*, en revanche la figure du Centaure est une des plus parfaites conceptions de l'artiste ; on connait le tableau, avec la masse des rochers suspendus, la baie où on aperçoit un bateau, avec ce décor de paysage, de perspective, de lointain qui se trouve dans presque toutes les œuvres de Botticelli ; la couleur de cette grande toile est vraiment

séduisante ; Pallas est vêtue d'un ample manteau vert et, dessous, d'une robe blanche ornée des triples ronds des Médicis ; ses cheveux flottent derrière elle, ses pieds sont chaussés de brodequins orange.

La plus belle parmi les premières œuvres de Sandro est certainement, aux Offices, un petit panneau de 26 centimètres sur 20, Judith revenant après avoir égorgé Holopherne ; derrière elle se tient sa servante Abra portant le lugubre trophée ; c'est merveilleux de lumière, de sérénité, d'un rythme harmonieux, d'une noblesse exquise de lignes, le mouvement dans l'atmosphère s'apparente à celui de la Vénus. La figure de Judith a tant de rapports avec celle de la Fortezza peinte par les Pollaiuoli en 1470, et exposée dans la même galerie, qu'elle doit appartenir aux années suivantes, alors que Sandro était âgé d'une trentaine d'années.

Il y a deux autres chefs d'œuvre appartenant à ce moment de la vie de Sandro, *l'Adoration des Mages* qui se trouve aux Offices à Florence, et dont Vasari a dit : "On ne saurait décrire la beauté des têtes qui se voient dans ce tableau. Elles ont des attitudes diverses, les unes de face, les autres de profil, celle-ci de trois quarts, celle-là inclinée ; la diversité des expressions en est infinie ; jeunes gens, vieillards, sont rendus avec toutes les recherches qui peuvent mettre en relief le magistral talent de l'artiste. C'est assurément une œuvre admirable de coloris, de dessin, de composition, et si belle que tout artiste en demeure aujourd'hui émerveillé.

Sandro a mérité de grands éloges pour toutes les peintures qu'il fit, quand il voulut tout ensemble y apporter du soin et les traiter avec amour, et cela est

surtout vrai de *l'Adoration des Mages* de Santa Maria Novella, laquelle est merveilleuse."

La fresque si affreusement mutilée de Giovanna Tornabuoni, avec Vénus et les Grâces, après être restée longtemps cachée par une couche de lait de chaux dans une villa près de Fiesole, fut découverte en 1873 par le docteur Lemani et soigneusement restaurée. Le gouvernement français l'acheta en 1882. En dépit des taches blanches et des crevasses qui brisent sa surface, elle reste une des plus séduisantes œuvres de Sandro ; c'est traité largement et tout empreint de ce virginal idéalisme qui est la caractéristique du maître.

La seconde fresque sur Lorenzo, avec les Arts libéraux et la Philosophie, est moins intéressante. Une troisième tomba en pièces au moment même de sa

PLANCHE V.—LA MADONE A LA GRENADE

(Musée des Offices)

Apparentée à *la Madone du Magnificat,* cette œuvre, de couleur plus sombre, est émouvante par le regard lointain de la Vierge sur un avenir de deuil qu'elle semble pressentir.

découverte. Elles datent toutes vraisemblablement de 1486, c'est-à-dire peu après *la Naissance de Vénus.*

Un fragment qui subsiste est le *Mars et Vénus* de la National Gallery, un long panneau destiné à un dessus de porte et qui fut exécuté sans doute à la même époque que le fameux *Printemps.* Certains commentateurs veulent reconnaitre dans les deux figures des portraits de Giuliano et de Simonetta Vespucci, ils indiquent que le dormeur rêve de sa parure, jadis revêtue de l'armure de Pallas, et maintenant désarmée par des amours riants. Ces petits satyres avec leurs faces d'enfants fripons, leurs cornes naissantes, qui jouent avec la lance et le casque du guerrier, semblent avoir été inspirés par un passage de Lucien décrivant le mariage d'Alexandre.

Mais que nous importe le sujet du

tableau ; notre attention est toute retenue par la grâce de cette jeune femme, sa longue robe blanche, posée sur un coussin écarlate devant un buisson de laurier. Elle est de la même famille que les Grâces et que Vénus. Il est possible que ce soit Simonetta ; mais quel que soit son nom, c'est une figure radieuse destinée à une vie immortelle, et avec une sensualité énigmatique, idéalisée, qu'on ne retrouverait pas dans certaines pages de Léonard ; ces femmes sont à la fois des créations d'un art passionné et d'une intense réalité humaine, mais les sentiments qu'elles ont inspirés ont une pureté ignorée d'hommes comme Pic de la Mirandole. Le tableau doit dater de 1478 environ. Le visage de la femme se retrouve dans la fresque de Lemmi.

III

Examinons, parmi les autres toiles de Botticelli, les principales. Dans *La Calomnie,* il s'est inspiré de la description faite par Alberti d'une peinture d'Apelles. "Voici, dit-il, la description de *la Calomnie,* telle que, au rapport de Lucien, Apelles la peignit. Je pense qu'il n'est point étranger à mon propos de la donner ici, afin que les peintres sachent quel soin ils doivent apporter à l'invention. On voyait dans cette peinture un homme avec de grandes oreilles, aux côtés duquel se tenaient deux femmes; l'une se nommait l'Ignorance, l'autre la Superstition. Vers lui s'avançait la Calomnie; c'était une femme de très-belle apparence, mais au visage exprimant la ruse; de la main droite, elle tenait une torche allumée; de l'autre, elle traînait

par les cheveux un jeune homme qui levait les bras au ciel. Il y avait aussi un homme pâle, laid, au visage farouche; il servait de guide à la Calomnie et se nommait l'Envie. Deux autres femmes encore accompagnaient la Calomnie et lui arrangeaient sa parure et ses vêtements; l'une était la Perfidie, et l'autre la Fraude. Derrière elles venait le Remords, une femme vêtue d'habits de deuil, qui se déchirait toute; elle était suivie d'une jeune fille, modeste et pudique, et qui s'appelait la Vérité. Si un tel sujet, rien qu'à en lire la description, peut nous plaire, combien il devait offrir plus de charme encore et d'agrément, quand on le voyait peint de la main d'Apelles." C'est un petit panneau entourant des figures avec, dans le fond, des voûtes de marbre couvertes de frises et de bas reliefs. Il est

des dernières années de Sandro et marqué d'une exagération un peu théâtrale ; la figure de la Vérité debout avec un bras levé et le visage tourné vers le ciel rappelle un peu trop la Vénus anadyomène. La fantaisie prodiguée sur les bas-reliefs témoigne de la fantastique imagination qu'avait le peintre.

Après la *Calomnie,* il faut citer les panneaux de la vie de Saint Zénobius d'une coloration harmonique, qui sont de 1490, ainsi que ceux illustrant les histoires de Virginie et de Lucrèce.

Un groupe plus important est celui des Adorations et des Nativités, et des fresques de la Sixtine avec de très nombreux personnages et des fonds de nature soigneusement étudiés.

Les deux compositions les plus intéressantes sont *l'Adoration* aujourd'hui à

Saint Pétersbourg, et les scènes de la vie de Moïse.

Dans la première, la sainte Famille est, comme à la National Gallery, abritée sous un appentis de frises érigé parmi les ruines d'un temple ou d'un palais ; il y a une quarantaine de personnages sans compter les chiens que Sandro aimait assez à introduire dans ses œuvres, mais pas toujours avec succès, le cheval de bataille d'Holopherne n'a certes pas été étudié d'après nature ; cette *Adoration* de Saint Pétersbourg est longuement conçue, mais elle souffre de cette émotion factice qui marque les œuvres inférieures de Sandro ; dans ses chefs-d'œuvre, les images féminines sont de pures créations n'ayant plus l'aspect naturel de la vie, mais s'élevant jusqu'au symbole, un idéal limité à des formes vivantes. Il n'en est pas de même dans

PLANCHE VI.—L'ANNONCIATION

(Musée des Offices)

Peinture exécutée en 1490 dans l'atelier de Botticelli par les novices de Castello. La figure de l'ange Gabriel est certainement du maître et rappelle celle du *Couronnement.*

ces *Adorations,* ni dans les fresques de la Sixtine, si l'on en excepte le *Moïse à la Source.*

Dans cette scène centrale d'une grande fresque, les moutons sont d'une réalité illusionnante ; près de la source, sous le grand chêne, Moïse verse de l'eau dans les auges pour Zipporah et sa sœur ; sa longue chevelure entoure son visage extraordinairement expressif ; plus loin sont les deux servantes Médianites, l'une a le dos tourné et les mains tendues, l'autre marche, comme en rêve, la tête penchée sous les boucles épaisses de sa lourde chevelure ; une outre pleine de fruits est suspendue à sa ceinture et une quenouille est dans sa main. A ce groupe disposé autour de la source, le peintre a ajouté d'autres incidents de la vie de Moïse. C'est à propos du chien qui se trouve là

que Ruskin écrivait: "Je puis vous affirmer qu'il n'y a pas au monde de portrait d'animal aussi bien exécuté, dessiné avec autant de tendresse que s'il était un saint personnage, et pourtant avec autant d'esprit que le caniche du lord Chancellor Poodle de Landseer."

La citation est curieuse.

La Vénus de Sandro est la réalisation d'une idée, une spiritualité prenant forme, et ce petit terrier, simple accessoire au premier plan d'une grande fresque, est une reproduction de la vie réelle. Son œuvre ainsi se mélange de conception purement psychique et de vraisemblance absolue.

Les deux autres fresques de la Sixtine représentent *le Châtiment des lévites rebelles,* où se trouvent les portraits de l'archevêque de Carinthie et d'Alexandre Farnèse, le futur Paul III, avec son précepteur Pomponius

Laetus, et *la Purification du lépreux* au fond de laquelle se trouve la *Tentation du Christ,* exécutée pour flatter les idées du peuple d'alors.

IV

Nous arrivons maintenant à la seconde série des peintures du Sandro, aux madones et aux saints, aux tableaux d'autel ; les plus célèbres sont les deux panneaux ronds de Marie avec l'Enfant et plusieurs anges, se faisant face aux Offices ; bien que d'un dessin identique, ils sont cependant très dissemblables ; le premier a dû être peint vers 1479, et le second apparait contemporain de la *Vénus* et de la madone de Bardi (1484-85), les deux œuvres étant séparées l'une de l'autre par le séjour du peintre à Rome.

La première, celle du *Magnificat,* est plus brillante de couleurs et d'une exécution

achevée ; le visage de la Vierge se rapproche de celui de Pallas ; entre elle et le groupe d'anges qui se trouve à droite, est un lointain de paysage avec une rivière immense ; derrière elle, un ange soutient une couronne au dessus de sa tête.

Les costumes sont pris par le peintre dans son entourage, n'ont rien de cette vérité archéologique et locale que rechercheront tant, au dix-neuvième siècle, des artistes comme James Tissot, par exemple, croyant pouvoir remplacer la foi par l'exactitude ; les étoffes, les manteaux sont ce que l'on portait à Florence à cette époque, et servent à faire chanter des tons de coloration vive ; mais tandis que notre œil subit cette vision, notre attention ne s'y arrête pas, c'est l'expression des figures qui seule nous émeut ; au-dessus de l'insouciance de l'enfant qui pose sa menotte sur le livre

saint, nous contemplons le visage de la Vierge; elle n'est pas glorieuse de la couronne rayonnante que les anges tiennent au-dessus de sa tête, elle ne sourit pas au geste mignard de son fils, elle demeure songeuse, les paupières baissées, la bouche contractée, ses lèvres ne chantent pas le Magnificat, elles murmurent involontairement les paroles angoissantes du Mont des Oliviers, sa divination la reporte à trente années de là, et dans cette Vierge triomphante pleure déjà la Mater Dolorosa.

Dans le tableau de la National Gallery, celui à la fenêtre ouverte, il y a la même expression d'anxiété, et l'enfant paraît interroger, s'étonner de ce calme silencieux, il lève ses regards quémandeurs, il entrouvre la bouche, il met ses doigts sur la poitrine de sa même; dans le fond, la nature est riante, les arbres verts, le ciel pur, mais

le visage de la Vierge demeure mystérieux et triste, elle sent les caresses de son fils mais y répond à peine, elle songe, elle pressent, elle voit, et nous communions avec elle dans ses tristesses futures.

Dans *la Madone à la Grenade* il n'y a pas de paysage comme fond, mais une sensation d'infini est donnée par l'expression pensive de la Vierge. On sent que son regard perdu loin devant elle aperçoit les choses douloureuses de la fin, elle ne s'intéresse pas au groupe des anges qui l'entourent, ni à la gentillesse du bébé s'amusant avec le fruit ; elle a le pressentiment des douleurs qui arriveront, et sa jeunesse est admirablement empreinte de deuil.

Et l'émotion qui nous étreint devant cette œuvre provient de ce qui ne s'y trouve pas exprimé d'une façon formelle, mais que nous devinons aisément.

PLANCHE VII.—LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC ST. JEAN ET UN ANGE

(National Gallery)

Ce panneau est, par les catalogues officiels, attribué à Botticelli ; il est évidemment dans sa manière. Il y a sur le visage de la Vierge une enfantine douceur, et sur celui des Anges une ferveur naïve, qui portent bien la marque de l'illustre peintre.

Il y a toujours la joliesse exquise, les anges forment un groupement de jeunesse charmante, avec leurs blondes chevelures ondées, leurs mains délicates et fuselées, leurs regards presque tous concentrés sur le spectateur, la Madone semble une enfant, trop fluette pour être la mère de ce bambino potelé, et pourtant dans sa tête penchée, dans ses yeux attristés, dans sa bouche vide de sourire, il y a déjà les affres du Calvaire.

Pour la beauté et l'unité de conception il faut encore citer la Madone de Chigi et celle de la galerie Poldo-Pezzoli à Milan ; la première est considérée comme une de ses œuvres du début : par une fenêtre ouverte on aperçoit une rivière serpentant parmi des collines boisées ; Marie touche les épis de blé qui sont mélangés aux grappes de raisin du vase que lui présente

un ange ; la seconde est assise près d'une fenêtre aussi, et, comme celle du *Magnificat,* lit dans un missel dont les mots sont déchiffrables ; l'enfant la regarde, une main posée sur la sienne, une couronne d'épines entourant son poignet.

Une autre *Madone* à Milan est celle de la salle Ambroisienne qui ressemble un peu aux deux précédentes ; les auréoles sont plus précisées qu'à l'ordinaire, et le même missel existe, grand ouvert sur un coussin ; au-dessus de la Vierge est un dais entre les rideaux duquel s'aperçoivent des collines, des tours, une rivière.

Un dais semblable surmonte la *Madone de Saint Barnabé* à l'Académie de Florence ; là aussi des anges montrent la couronne d'épines et les clous, la Vierge est assise sur un trône décoré de bas-reliefs.

Dans le même genre, est *la Madone et*

les deux Saints de Bardi à Berlin; *le Couronnement de la Vierge* à l'Académie de Florence est une des plus grandes œuvres de Sandro, tableau d'autel mesurant douze pieds sur huit, commandé par la corporation des orfèvres pour l'église de Savonarole à Saint Marc. Il est composé de deux parties comme *l'Assomption* du Titien : en bas quatre figures de saints, en haut sur un fond d'or les images de la Vierge et du Père éternel ; une ronde d'anges dansant est délicieuse parmi des roses éparpillées comme dans *la Naissance de Vénus.*

Le même procédé de composition se trouve encore dans la dernière des peintures de Sandro, *la Nativité* de la National Gallery : en haut des anges dansent, avec, au lieu de roses, des couronnes, des banderolles, des branches d'olivier ; une inscription en

mauvais grec se peut traduire ainsi: "Ce tableau a été peint par moi, Alessandro, à la fin de 1500, pendant les troubles de l'Italie, prophétisés dans le onzième chapitre de St. Jean l'Evangéliste, quand Satan vint sur la terre pendant trois ans, et après ce temps il sera enchaîné et nous le verrons foulé aux pieds comme sur ce tableau." Ces mots indiquent la croyance de Sandro à une expiation finale et se rapportent sans doute à l'exécution de Savonarole qui avait eu lieu exactement trois ans et demi auparavant. Cela forme une suite à la calomnie et l'on y sent l'influence de Angelico.*

On croit généralement que c'est la dernière de ses peintures, cependant il

* Il y a beaucoup d'autres tableaux encore qui furent longtemps attribués à Botticelli ; parmi ceux qui sont authentiques se trouvent à Londres le portrait d'un jeune florentin et les deux *Adorations* attribuées à son élève Filippino Lippi. Au British Museum, dans la salle des gravures, le dessin de *l'Abondance.*

est probable que les illustrations pour *la Divine Comédie* sont postérieures; elles furent faites pour un second cousin du Magnifique, Laurent di Pier Francois de Médicis qui mourut en 1503 et fut le protecteur de Michel-Ange ainsi que de Sandro; retrouvées au commencement du siècle dernier par Waagen dans la collection du duc d'Hamilton, elles furent vendues en 1882 au gouvernement allemand, et sont maintenant au musée de Berlin; il y a 88 feuillets sur parchemin dont 85 sont couverts de dessins d'abord gravés, et ensuite repassés à l'encre. Huit autres dessins de la même série ont été découverts en 1886 par Strzygowski à la Bibliothèque du Vatican. Là il devait en tout y en avoir une centaine, plus la carte de l'Enfer. "Botticelli, dit Vasari, dessinait extrêmement bien, et énormément."

Ces dessins varient beaucoup de valeur et d'intérêt; il en est que l'on peut négliger, il en est d'autres qui sont des exemples parfaits de l'art de Botticelli; tel celui du *Paradis* avec ses arbres grêles courbant leur faîte à la brise du matin dans les prairies arrosées par la rivière Eunoë, et le couple de Béatrice et Dante; tel celui des géants enchaînés (Enfer XXXI) qui a un aspect allemand, et fait songer que Sandro a pu être influencé par Schongauer ou d'autres artistes du Nord.

"Il n'y a là qu'une sorte de traduction juxta-linéaire, qui a le mérite sans doute de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture. Mais par une conséquence inévitable, toute indépendance fait défaut; aucune communion réelle ne s'établit entre le dessinateur et le poète; le commentaire *verbum verbo* a étouffé

PLANCHE VIII.—JUDITH ET HOLOPHERNE

(Musée des Offices)

Judith retourne au camp israélite, suivie d'une servante qui porte la tête d'Holopherne. Cette œuvre jouit d'une réputation méritée ; elle est peut-être la plus vigoureuse de Botticelli. On ne peut s'empêcher d'admirer la tranquille assurance de l'héroine qui rentre sans émotion parmi les siens qu'elle a delivrés de leur plus dangereux ennemi.

l'interprétation vivante ; le détail a effacé l'ensemble ; la lettre a tué l'esprit."

Botticelli fut un dessinateur puissant et fécond ; quelques-uns de ses dessins, comme *l'Abondance* du British Museum sont parmi ses plus belles œuvres.

V

Si l'on considère les sujets ordinairement choisis pour ses tableaux par Sandro, il y a des remarques caractéristiques à noter.

A l'exception d'un panneau du *Christ sortant du Sépulcre,* de *la Pieta* de Munich—qui a dû être exécuté après les fougueuses prédications de Savonarole pendant la semaine sainte,—d'une image du Christ placée dans la première des fresques de la Sixtine, Botticelli n'a représenté la figure principale de l'art chrétien que sous la

forme d'un enfant ; deux fois seulement il peint Dieu le père, mais toujours son effigie de la Madone est très jeune avec un enfant joufflu, un Saint Joseph patriarcal, des anges aux grandes ailes, des saints et des saintes, parmi celles-ci Sainte Augustine.

Botticelli est admirable surtout quand il échappe aux sujets de convention et qu'il peut donner libre essor à son imagination lyrique, à son esprit avide de sensations nouvelles ; il affectionnait l'atmosphère lumineuse, les écharpes flottant à la brise, les draperies légères, la splendeur de la nature ; son inspiration, heureuse de délaisser les vieux mythes du Moyen-Age, se tournait vers l'adoration de la beauté, contemplée et interpretée avec des regards de mystique.

Il était, dans une époque d'obscurité, une émanation de génie éclatant, qui pendant quatre siècles fut négligé ; en 1598, lorsque

le grand-duc Ferdinand Ier rendit un décret pour assurer la conservation des chefs-d'œuvre qui se trouvaient à Florence, le nom de Botticelli n'est même pas sur la liste.

Aujourd'hui nous célébrons la gloire du maître, après avoir compris tout le mystère délicieux de sa pensée et de son art.

Parmi tous ces peintres admirables que vit éclore le XVe siècle, en sa deuxième moitié, Botticelli reste le plus charmant par l'agrément de ses compositions, par le brillant du coloris, et surtout par la grâce un peu mièvre et toujours naïve de ses allégories.

ŒUVRES DE BOTTICELLI

Comme il y a, dans beaucoup de musées et de collections, des attributions fausses, il est nécessaire de donner la liste des œuvres qui sont, sans conteste, dues au pinceau du maître.

ALLEMAGNE

GALERIE ROYALE DE BERLIN

Madone avec Saint Jean Baptiste et Saint Jean l'évangéliste.

Saint Sébastien.

GALERIE ROYALE DE DRESDE

Scènes de la vie de Saint Zénobius.

ANCIENNE PINACOTHÈQUE DE MUNICH

Pietà.

ANGLETERRE

NATIONAL GALLERY À LONDRES

Adoration des Mages.

Portrait de jeune homme.

Mars et Vénus.

Nativité.

COLLECTION L. MOND

Deux panneaux de la vie de Saint Zénobius.

ETATS-UNIS

COLLECTION J. L. GARDNER À BOSTON

Madone et enfant avec un ange.

La mort de Lucrèce.

FRANCE

MUSÉE DU LOUVRE

Jeanne degli Albizzi et les trois Grâces.

Laurent Tornabuoni et les Arts Libéraux.

ITALIE

MUSÉE MORELLI À BERGAME

Histoire de Virginie.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS À FLORENCE

Couronnement de la Vierge.

Cinq épisodes sacrés : l'Annonciation ; Saint Augustin dans sa cellule ; Saint Jean sur le bord de la mer ; Saint Jérome dans une grotte ; Saint Eloi travaillant dans sa boutique.

Le Printemps.

La Vierge, l'Enfant Jésus et divers Saints.

Le Christ ressuscité.

Mort de Saint Augustin.

Salomé portant la tête de Saint Jean.

La vision de Saint Augustin.

MUSÉE DES OFFICES

La naissance de Vénus.

Portrait de Jean de Médicis.

ITALIE

MUSÉE DES OFFICES

Judith et Holopherne.

Saint Augustin.

La Calomnie.

La Vierge du Magnificat.

Adoration des Mages.

La Madone à la Grenade.

La Fortezza.

L'Annonciation.

Adoration des Mages.

PALAIS PITTI

Pallas domptant un Centaure.

PALAIS CAPPONI

Communion de Saint Jérome.

EGLISE D'OGNISSANTI

Saint Augustin.

80 BOTTICELLI

MILAN

MUSEE POLDI PEZZOLI

Madone et enfant.

BIBLIOTHÈQUE AMBROSIENNE

Madone avec l'Enfant et des anges.

CHAPELLE SIXTINE AU VATICAN

La Tentation du Christ et la purification du lépreux.

Scènes de la vie de Moïse.

Châtiment de Coré, Dathan et Abiron.

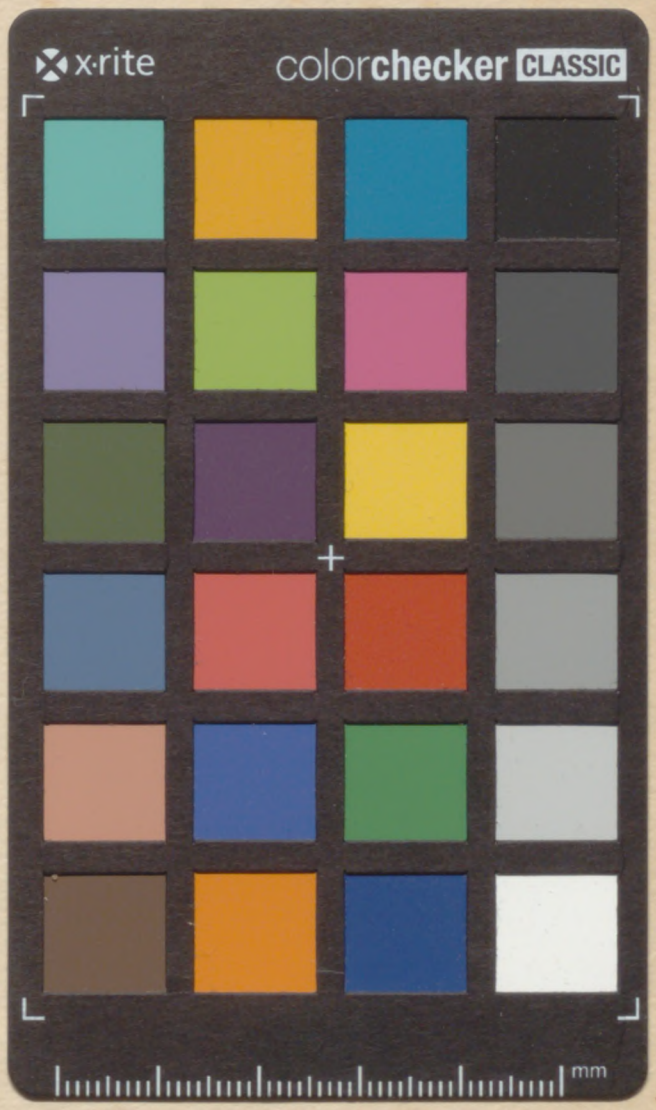
Portraits de papes.

RUSSIE

MUSÉE DE L'ERMITAGE À SAINT PÉTERSBOURG

Adoration des Mages.

Imprimerie Pierre Lafitte et Cie,
Paris.


x·rite
colorchecker CLASSIC
mm